LAS/12

MIRADA DE MUJERES EN PÁGINA/12
27 DE SETIEMBRE DE 2002
AÑO 5 Nº233

LITA STANTIC, ALMA MATER DEL CINE NACIONAL

LA CONDICION SERVIL SEGUN MARILU MARINI

VALERIA BERTUCCELLI: LA NUEVA CARA DE LA NOVELA

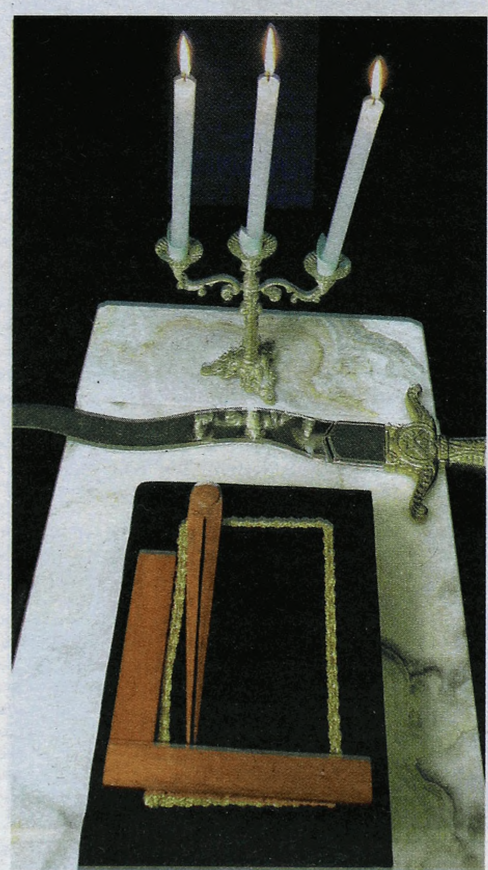


LA GRAN LOGIA

masonas argentinas



las (a)masonas


LA ESCUADRA Y EL COMPAS, SIMBOLOS DE RECTITUD E IGUALDAD.

Desde julio, la Argentina cuenta con una Gran Logia Masónica Femenina, algo impensable hace algo más de un siglo, cuando la intervención en la francmasonería era exclusivamente masculina. Mujeres de veinte a ochenta años han sido atraídas ahora hacia ese viaje iniciático en los pliegues de la más pura razón. La Gran Maestra Norma Mazur cuenta en esta nota los fundamentos de la Logia.

POR SOLEDAD VALLEJOS

Históricamente, la francmasonería ha sabido rodearse de un halo de misterio, elitismo y poder inimaginable capaz de, por ejemplo, sembrar el fermento de la Revolución Francesa, alimentar las revoluciones burguesas que estallaron por toda Europa en el siglo XIX y servir de lineamientos para la independencia americana. Lejos habían quedado esas pequeñas cofradías de albañiles medievales formadas para transmitir de generación en generación la secreta sabiduría de los constructores de catedrales, de quienes la masonería moderna ha rescatado nombre, símbolos, elementos rituales y primeras lealtades. Pero, desde mediados del siglo XX, también parece haber quedado lejos una de las grandes prerrogativas masónicas: la exclusión de mujeres, por lo menos en forma institucional, puesto que mujeres masonas, afirma la señora tras la taza de café, hay por lo menos desde el siglo XVIII. Y tal parece que tiene algunas pruebas. Porque además de ser "titiritera, poeta, comerciante, autora de teatro, según el año", Norma Mazur ha realizado algunas investigaciones sobre mujeres masonas y, por cierto, es la Gran Maestra de la Gran Logia Masónica Femenina de la Argentina, fundada con todas las de la ley en julio de este año.

De origen francés, la palabra francmasonería remite a la Edad Media, y significa literalmente "albañiles de paso libre": los constructores (*maçons*), tan escasos como preciados por nobles y clérigos en vista de sus conocimientos, eran los únicos autorizados a pasar de una población a otra sin inconvenientes. En esa época, y de manera secreta, comenzaron a reunirse en cofradías de iguales, suerte de gremios algo más exclusivos que, llegado el siglo XVII, en vistas de la decadencia del poder aristocrático y el ascenso burgués, fundó reglas y rituales actualmente mantenidos. Eran momentos de disputa del poder: con el cuestionamiento a la nobleza, se jugaba, además, el cuestionamiento a la Iglesia Católica y su sistema de legitimación. La masonería moderna, amparada en la gestación del nuevo grupo fuerte, hizo de la secularización uno de sus pilares, sostuvo la tolerancia entre religiones (por lo cual poco importa qué credo profesen sus miembros) y, cada vez con más fuerza, defendió la importancia de la iniciación: una ceremonia ritual, pero también una suerte de confirmación de cualidades. Es imperativo, en primer lugar, ser "iniciable" ("no entrás cuando te guste, sino cuando estás habilitado para entrar"), es decir, reunir una serie de "cualidades" que los ya iniciados sabrán reconocer en los profanos tras una serie de exámenes.

–¿Qué es la masonería exactamente?

FOTOS: SANDRA CARTASSO

TENIDA (UNA DE LAS REUNIONES EN LAS QUE NO SE ADMITEN PROFANAS) DE LA GRAN LOGIA. EN EL CENTRO, ENTRE LAS ESPADAS, LA GRAN MAESTRA. LOS MANDILES Y LOS COLLARINES (DE CUERO, EN LOS INICIOS MEDIEVALES DE LA MASONERIA) INDICAN JERARQUIAS Y GRADOS ALCANZADOS.



–Es una escuela, que se llama Orden u Obediencia. Esto viene de la época de las órdenes eclesiásticas, porque, de hecho, tiene una estructura que está tomada de la forma o el método de estudio, sólo que las órdenes eclesiásticas, que eran las que manejaban el conocimiento en el Medioevo, imponían reglas que tenían que ver con dogmas religiosos. En la masonería lo que se hace es un desarrollo del entendimiento de que el conocimiento está librado a la capacidad de la razón. Entonces, cuando eso se entiende, se trata de zafar de los dogmas y de las revelaciones para entrar a conocer a través de la ciencia y de las artes. Hay también una parte especulativa, pero no se la toma como verdad revelada. En masonería no hay verdades reveladas sino propuestas de conocimiento que se toman momentáneamente como verdad hasta que alguien diga lo contrario y lo demuestre.

–¿Retoma las bases de la ciencia iluminista?

–Exactamente. Y con mucha influencia del positivismo. Ante la pregunta de cuál es el origen de todas las cosas, no hay respuesta, y ésa es una de las preguntas básicas de cualquier persona que está indagando sobre quién es uno como individuo, y es otra de las preguntas de la historia: ¿quién soy?, ¿por qué estoy aquí?, ¿a dónde voy? Y aun cuando se tome que somos hijos de la naturaleza, por evolución biológica, y aun cuando se tome la evolución biológica como consecuencia de un proceso cósmico que es consecuencia del Big Bang, aun no se contesta la primera pregunta: cómo se produjo ese primer punto de energía por el cual todo esto se desarrolló. Y mientras esa respuesta no esté, la podemos llamar Gran Arquitecto del Universo (la denominación aceptada por los masones), Dios, Jesús, Zeus o Toth. El sentido es el mismo: es el que originó todas las cosas. Si vamos a una situación más teosófica, a eso le llamamos Dios. Pero el concepto de Dios es personal, es una percepción. Lo que cada uno tiene como fe es otra cosa.

–¿Se podría decir que la masonería es una fe racional?

–No es una fe, es una escuela de estudios. Lo que plantea es una escuela en la cual uno busca, a través de una metodología establecida por el sistema masónico, desarrollar la capacidad intelectual de las personas a nivel de conciencia para entender quién es y cómo funciona dentro de la sociedad, y mejorar. Ese es el proceso.

Establecida como sociedad

secreta ritualizada y jerarquizada (algo que la emparentaría con las sociedades carbonarias, responsables de las revoluciones liberales), la masonería moderna, tras haber sido codificada en Inglaterra (con la fusión de cuatro logias londinenses en la Gran Logia de Londres y Westminster), se expandió fuertemente por Francia y, tras un período de oscuridad, resurgió durante el Primer Imperio... cuando la mismísima emperatriz Josefina fue ungida Gran Maestra. Lejos de preocuparse por la preservación de saberes de un oficio tan terrenal como construir edificios, tal como afirma Eric Hobsbawm en *La era de la revolución*, “si entre la minoría selecta de finales del siglo XVIII hubo una religión floreciente, fue la masonería racionalista, iluminista y anticlerical”. Alrededor de 1737, afirma Norma Mazur en “Mujer y masonería”, un trabajo publicado en la revista *Todo es Historia* el año pasado, la orden de Mopses (una de las sociedades masónicas más antiguas) era gobernada por un hombre y una mujer, pero poco después este tipo de estructura daría paso a otra de corte tutelar (algo así como una rama femenina supervisada por un varón), conocida como logias de adopción.

–Hace no mucho, un Gran Maestre argentino dijo en una entrevista que no existía la masonería femenina porque jamás se supo de sociedades iniciáticas de mujeres.

–Bueno, tiene poco conocimiento histórico. Se sabe de grupos sacerdotales de Egipto y Grecia que contaban con sacerdotisas mujeres, lo mismo entre los onas (que tuvieron una especie de matriarcado), y eso se repite en tribus de Australia y Oceanía. Incluso se han encontrado diosas del hogar y muchas Venus, todas demostraciones de que la mujer tenía un lugar no sólo en la casa y en los trabajos de huerta sino que además participaba de las ceremonias religiosas. Y eso da una pauta de que, efectivamente, era iniciada en eso porque si no, no podía participar. Así que eso se dice por ignorancia, o por el mito de que la mujer no entendía de eso, tan propio de la época patriarcal, y aún más en el monoteísmo. Porque, a pesar de que en las bases de las religiones no hay nada en contra de la mujer, las iglesias posteriores, con la idea del patriarcado, hicieron que la mujer quedara relegada a un segundo lugar. Y esto no tiene que ver con un panfleto feminista: tiene que ver con el conocimiento. El hecho de que la mujer no ingresara en la masonería en el 1700, cuando se crea la masonería moderna, tiene que ver con que, en ese momento, no tenía derechos civiles, estaba bajo tutela permanente. Entonces, si para ingresar a una institución uno tiene que ser libre, la persona que está bajo tutela no es libre.

Tras siglo y medio de limitarse a participar en Centros Femeninos (una suerte de asociaciones damas de beneficencia relacionadas con miembros de la masonería que se dedicaban exclusivamente a trabajo social y filantrópico), logias de adopción y las escasas logias mixtas, el final de la Segunda Guerra Mundial trajo aparejada la creación de la Gran Logia Femenina de Francia, en 1945. A partir de entonces, y con cierta lentitud, tal vez por la decadencia del poder que la masonería había sabido tener hasta principios del siglo XX, las logias de mujeres se expandieron por todo el mundo. En Latinoamérica, las hay en Bolivia, Chile, Brasil, Venezuela y México, donde se concentra la mayor cantidad de iniciadas.

Organizada en base

a una estructura absolutamente vertical, la masonería reconoce una serie de jerarquías y grados filosóficos. Tras pasar por una serie de entrevistas con maestras y haber si-

Los trabajos y los días

No cualquiera ingresa a la masonería. Además de “estar en la búsqueda de algo”, básicamente hay que disponer del tiempo necesario “para asistir a las reuniones y hacer los trabajos”.

–¿Qué tipo de trabajos?

–Además del trabajo interno, de estudio, hacemos trabajo filantrópico. Tenemos una institución sin fines de lucro para el trabajo hacia afuera. Entonces, hacia adentro el trabajo es la Gran Logia; hacia afuera, esta institución que hace trabajo solidario.

–¿Y no está identificada necesariamente con la masonería?

–No, es una institución más, y sin poner en los diarios que estamos donando a tal lugar o tal otro. El trabajo se hace en silencio. Actualmente estamos mandando comida a Misiones, Tucumán, a varias escuelas de Bariloche. Y, como somos un grupo chico, eso significa tener tiempo para ir a hacer las compras, hacer las cajas, mandar los fletes, las cartas con las que tiene que ir el envío. La asociación sin fines de lucro, además, hace actividad cultural hacia afuera: tenemos un café literario que se hace una vez por mes, damos conferencias públicas. Y ése es un trabajo adicional. Yo estoy, digamos, retirada del trabajo comercial en este momento, pero la gente que tiene empleo está todo el día en el trabajo. A la noche, viene a la logia una vez por semana o dos, tres veces por mes. Además tenés que agregar un día para alguna otra cosa, y además tenés la familia, además tus compromisos, viste. Llega un momento en que no podés más.



NORMA MAZUR, GRAN MAESTRA DE LA GRAN LOGIA FEMENINA DE LA ARGENTINA. LA LUNA Y EL SOL, SOBRE LA PARED DEL FONDO, SIMBOLIZAN OCCIDENTE Y ORIENTE: EL CAMINO DE LA OSCURIDAD HACIA LA LUZ. EN SU COLLARIN, RAMAS DE ACACIA, EL ARBOL CON CUYA MADERA SE CONSTRUYO EL ARCA DE LA ALIANZA.

"Cada uno de nosotros es un templo en construcción, nosotros somos nuestro propio templo. Cada ser humano es una chispa de la luz sagrada y, como tal, se construye a sí mismo con conocimiento, con conciencia."

do objeto de una investigación sobre vida y obra, la aspirante que resulte aprobada empezará el camino que la lleve desde ser aprendiz hasta convertirse en compañera y, por último, en maestra. Pero antes, claro, debe experimentar el pasaje: un ritual de iniciación. Se dice que entonces suena La flauta mágica (pensada por un Mozart muy imbuido del pensamiento masón), que el iniciado debe hacer su testamento filosófico y permanecer dos horas en una cámara de reflexión. Que luego sus hermanos de logia le vendan los ojos y lo reciben con espadas. Escucha y responde preguntas. Entonces podrá descubrirse los ojos: las espadas le apuntarán, y él comprenderá que, en adelante, podrán defenderlo o atacarlo, según su comportamiento. En ciertas logias, la admisión culmina con el principio de solidaridad fraternal: "os anuncio que si os mantenéis fieles a nuestros principios, todos volarán en vuestra ayuda si así lo necesitárais".

–La iniciación es un ritual especial, es algo iniciático. Rituales de iniciación en la vida de cada uno de nosotros hay muchos: la comunión, el casamiento. Este es uno más. Diferente, pero uno más de los que se llaman rituales de pasaje: pasás de un estadio a otro a través de un ritual que te marca porque es significativo en lo simbólico. Primitivamente, los rituales de pasaje eran traumáticos, como en las escuelas de misterio egipcias, donde los sustos eran grandes, pero acá no, se ha alivianado mucho. Entonces se pasa el ritual y a partir de ahí, por estar a distancia, lo que hacíamos nosotras, cuando nos iniciaron en la logia de Chile, era estudiar teóricamente, responder a cuestionarios, escribir trabajos sobre lo que habíamos aprendido.

Tal vez como reflejo de esa política de apertura y disipación del misterio que lleva adelante la masonería masculina desde los años '90 en todo el mundo, Norma intenta desligar sus frases de cualquier sospecha de secretismo. Quizá, también, el nombre de su jerarquía dentro de la institución conlleve cierta propensión inconsciente: tal como una maestra, habla con ejemplos cotidianos para facilitar la comprensión de lo que explica, por momentos emplea parábolas, y todo el tiempo busca afirmarse en demostraciones históricas y racionales. Y es que "iniciada", una de las palabras clave de la francmasonería, implica, entre otras cosas, disponerse a una búsqueda constante con ayuda de la razón.

–¿Esas lecturas de qué son?

–Hay manuales de instrucción que se consiguen con facilidad, no hay ningún problema. Casi todo en masonería está publicado, y ahora hay mucho, hasta programas completos de instrucción en Internet.

–Pero, ¿qué abarcan?

–Supongamos. Toda la simbología de la masonería se basa en la construcción: son elementos de la construcción a los que se les da una lectura diferente. El compás tiene una representación simbólica, la escuadra lo mismo. Porque lo que se dice es que cada uno de nosotros es un templo en construcción, nosotros somos nuestro propio templo. Cada ser humano es una chispa de la luz sagrada y, como tal, se construye a sí mismo. ¿Cómo se construye? Si todos somos piedras en bruto para tallar, con un mazo y un cincel devastamos la piedra, sacándole los defectos y dejando a la vista las virtudes. Ese es el mensaje. ¿Cómo se hace eso? La única manera es con conocimiento, con conciencia. Hay trabajo, hay ejercitación dentro de ese trabajo, perfeccionamiento y orden, porque solamente con orden la conciencia es capaz de armar la estructura necesaria para que vos puedas sostener esa perfección. Un pianista necesita ocho horas de técnica, y tiene que poner el sentimiento también porque si no es una máquina. La masonería es eso: vos necesitás tantas horas de estudio y trabajo para perfeccionar aquello que falta en vos. Las religiones hacen lo mismo, nada más que te imponen un dogma de verdad revelada.

–¿En las reuniones discuten sobre lo que vienen estudiando?

–En las reuniones no se discute. Son reuniones ritualísticas, no grupos de estudios. Son lugares para estudiar, sí, pero no grupos de estudio. Cada logia, que está formada por siete maestras, tiene una estructura piramidal donde se trabaja en base a un ritual. Ese ritual, y volvemos al orden, es una forma de poner orden. O sea, las aprendizas tienen un momento en que pueden hablar, las maestras tienen un momento en que pueden hablar, las compañeras tienen un momento en que pueden hablar. Y en las jerarquías también hay una forma de hablar. Ese es el orden del ritual. Por eso no se debate. Es decir, porque va de acuerdo a un determinado orden. Además, el ritual, que tiene que ver con lo simbólico, te prepara para ponerte en estado de conciencia dentro de un ambiente armónico para poder, justamente, romper con el mundo profano que es caótico, en el cual tengo que ir al banco, tengo que preparar la comida, me olvidé de pagar los impuestos... Se trata de romper con eso, meterte en vos misma y poder hacer algo, que es transformar el símbolo en una metáfora que te sirva como tal, como metáfora. Porque si no, el símbolo no tiene el poder que normalmente tiene que tener. Así como en las iglesias vos tenés una organización del ritual que hace que la gente se pueda concentrar en eso que tiene que ver con su espíritu, en las logias se trabaja sobre el poder del espíritu y sobre el poder de la mente. Porque no todo es racional. El ritual te abre tu propio espacio esotérico para poder comprender el símbolo y no dejarlo como simples signos. El símbolo es un elemento de modificación de la percepción de los individuos. Entonces, cuando yo trabajo con el símbolo, el símbolo produce efectos sobre mí, y esos efectos me permiten descubrir cómo funciono, y desde dónde funciono. No es sencillo explicarlo porque tiene que ver con percepciones y con un trabajo grupal.

Tal vez la trascendencia en el mundo profano de rumores sobre este tipo de rituales haya sido lo que alentó un sinnúmero de creencias más o menos populares sobre magia negra, ocultismo y esoterismo del peligroso, todos ellos de origen masónico. "In eminenti", la encíclica que Clemente XII firmó en 1738 para condenar con la excomunión a todo cristiano que osara convertirse en iniciado de una logia, fue seguida por un anatema vaticano hacia fines del siglo XIX, la Ley de Represión de la Francmasonería y el Comunismo dictada por Franco en España (según se comenta, por no haber sido admitido cuando fue aspirante, a pesar de que su hermano ya pertenecía a una), la persecución que emprendieron Stalin (motivada, quizás, a sabiendas de que Lenin era masón) y Mussolini.

–Esa difamación de que los rituales son magias, cosas perversas, etc., fue crear, para las masas, una cosa mala en el diferente. La persecución existió. Entonces vos, para poder permanecer, tenías que mantenerte en secreto. En Suiza, por ejemplo, no se hacían actas de reuniones para evitar que pudieran ser encontradas por la policía secreta. Y acá, con el Proceso, que para la masonería no fue especialmente difícil, pero si caías en un lugar donde los tipos eran antimasónicos, ¿vos creés que hubieras sobrevivido?

Y no hay dudas, claro, de que ha sobrevivido. Por algo, digamos, existen confederaciones internacionales y regionales que agrupan Grandes Logias, encuentros y congresos periódicos, y hasta una amplia gama de productos especializados, que van desde revistas hasta joyería de ritual.



ANA D'ANGELO

El aborto: *un fracaso social*

POR CLORI YELICIC Y SILVIA AUSBURGER*

La despenalización del aborto constituye una propuesta del programa del Partido Socialista, aprobada en el Congreso de Unificación del pasado 14 de setiembre. El cumplimiento de esta medida significa evitar la muerte de muchas mujeres, mayoritariamente de bajos recursos, que llegan tardíamente a atenderse en el sistema de salud cuando sufrieron la complicación de un aborto realizado en condiciones inseguras. Es inadmisible que ante la posibilidad de ser denunciada o encarcelada, una mujer sea privada de la atención necesaria en un servicio de salud.

Cualquiera sea el motivo que lleva a esta práctica, el común denominador que subyace en la decisión de provocar un aborto es el embarazo no deseado. El aborto constituye una clara señal de un fracaso social; el fracaso en prevenir embarazos no deseados a través de la anticoncepción y el fracaso del Estado para cubrir las necesidades de planificación familiar.

Muchos son los países que respondieron a las exigencias de la democracia, y muy pocos los que conservan las leyes punitivas intactas, pero la mayoría está de acuerdo en que penalizar el aborto no soluciona el problema sino que obliga a su práctica en la clandestinidad, transformándolo en un acto que muchas veces se paga con la vida.

Aun en países más conservadores, obligados por una realidad que superó a sus tradiciones, debieron adecuar su legislación, en algunos casos despenalizando el aborto y en otros legalizando su práctica.

La práctica del aborto es una realidad y las estimaciones indican que en nuestro país se realizan alrededor de 500 mil por año. También se estima que entre el 35 y el 43 por ciento de las muertes maternas son consecuencia de complicaciones de abortos inducidos. Estadísticas del Indec informan además que en las mujeres de entre 15 y 19 años el aborto es la primera causa de muerte.

Tener hijos debe ser siempre una elección y nunca una condena, pero la hipocresía social obliga a mujeres y profesionales a actuar en la clandestinidad, corriendo el riesgo de muertes evitables o secuelas permanentes. La clandestinidad y la ilegalidad llevan a beneficiar a unos pocos, que hacen un negocio sumamente lucrativo basado en la necesidad de las mujeres.

Hoy, frente a la cantidad de casos de complicaciones post-aborto que llegan a los hospitales, muchos profesionales se enfrentan al dilema de elegir entre ser cómplices de sus pacientes o denunciarlas.

Según una encuesta realizada por el Centro de Estudios de Estado y Sociedad (Cedes), publicada el 14 de mayo del 2001 en **Página/12**, ocho de cada diez ginecólogos que trabajan en hospitales públicos de Buenos Aires están de acuerdo en que la despenalización del aborto reduciría la muerte materna.

Toda mujer que toma la decisión de abortar, lo hace con una terrible carga afectiva, incertidumbre y sentimiento de culpa, en ese marco es de esperar que el sistema de salud le brinde seguridad y protección, siendo la denuncia una forma despiadada de violencia institucional.

Se debe asumir el compromiso de atender este importante problema de la Salud Pública, para que se deje de utilizar al aborto como recurso anticonceptivo, haciendo efectivas las prestaciones y asistencias sobre planificación familiar. En la Ciudad de Buenos Aires, a pesar de los escollos puestos por partidarios de ideologías retrógradas, la Ley 418 de Salud Reproductiva y Procreación Responsable establece una política eficaz tendiente a evitar los embarazos no deseados, que preceden al aborto.

Desde el punto de vista sanitario la despenalización del aborto es una medida necesaria, para evitar las consecuencias físicas y psíquicas que dejan las complicaciones de estas prácticas, y a su vez permitir a los profesionales de la salud actuar libremente cuando llegan las pacientes a los establecimientos públicos.

La plataforma de Beijing establece que los países deben "reconocer y afrontar las consecuencias que tienen para la salud los abortos peligrosos, por ser una cuestión de gran importancia para la salud pública..." y al mismo tiempo "considerar la posibilidad de revisar las leyes que prevén medidas punitivas contra las mujeres que han tenido abortos ilegales".

Se debe avanzar, como se plantea en el programa del Partido Socialista, hacia la posibilidad cierta de que las mujeres puedan decidir con mayor libertad sobre su cuerpo, su sexualidad y su reproducción, garantizando el acceso a métodos anticonceptivos o a la ligadura de trompas.

Las mujeres pobres, y sobre todo las adolescentes, sin dudas sienten que cuando están urgidas por la necesidad de interrumpir un embarazo sólo pueden acceder a prácticas extrahospitalarias que amenazan su vida. La muerte no es la única complicación de un aborto inseguro. Las infecciones pélvicas, hemorragias, daños en la vejiga, laceraciones del cuello uterino y perforaciones uterinas, que pueden provocar la esterilidad, además del daño psíquico en la mujer, son sólo algunos ejemplos de posibles secuelas. Las miles de muertes de mujeres jóvenes y sanas fueron el punto de partida para abrir el debate sobre un tema que permaneció en la oscuridad durante décadas. Siendo el 28 de setiembre el Día Internacional por la despenalización del aborto, es oportuno renovar el desafío por la concreción de una medida tan importante para la salud de la mujer, particularmente de las más postergadas.

** Integrantes del Comité Ejecutivo Nacional del Partido Socialista.*

RAMOS GENERALES

Delfín se las trae



Está haciendo rabiar al oficialismo y a la oposición socialista españoles: se llama David Delfín y es el nuevo niño terrible de la moda ibérica. Legisladores de uno y otro bando pidieron que sus últimas colecciones sean boicoteadas. Delfín mostró modelos desfilando con capuchas (los críticos hablaron de que eso les recordaba al régimen talibán) y con sogas al cuello o el cuerpo vendado (los críticos dijeron que eso frivolizaba el maltrato a las mujeres). Las modelos, como iban por la pasarela con los ojos vendados, tropezaban. Eso formaba parte de la curiosa coreografía ideada por Delfín. Algunos han señalado que es un poco llamativo que los políticos reaccionen porque esas mujeres desfilan con las cabezas tapadas, pero que no reparen en que además andan por la pasarela con las tetas al aire. Todo es discutible y debatible. Lo cierto es que el irreverente Delfín ha logrado que toda España hable de él. En un reportaje publicado en *El País*, el diseñador ha dicho que armar semejante revuelo no fue su intención (¿que no?). "Queríamos que fuese una cosa teatral e inquietante, pero no esto que ha sucedido." Un poco a la defensiva ante las acusaciones de retrógrado y reaccionario que han llovido sobre él, Delfín, de 31 años, dice: "Quizá la sociedad estaba muy sensibilizada con el 11 de septiembre y ha visto cosas donde no las hay, burkas o malos tratos. Pero la prensa tuvo antes su dossier, con todas las referencias a Magritte y a Buñuel". Sobre su fascinación por las vendas, se le ocurre que puede deberse a que a los tres años se rompió el brazo y después tuvieron que operarlo, con lo cual el yeso es algo muy de él. En fin, cosas del primer mundo.

CINE

alma mater

POR MOIRA SOTO

Lita Stantic es una mujer de cine, una mujer a la que dicen que no le tiembla el pulso para tomar decisiones (cinematográficas). Tiene una larga historia respaldando a directores jóvenes, deslumbrándose con ellos antes que el público. Ahora sale al ruedo su último trabajo como productora: fue junto a Adrián Caetano, en "Un oso rojo".

La de Lita Stantic –ariana de pura cepa– es una vida signada por el cine. Infiltrada, impregnada, macerada en cine. Casi seguro que cuando cursó Letras en la UBA lo hizo pensando que le vendría bien para escribir películas. También, faltaba más, estudió cine con maestros de la vieja guardia; fue guionista y asistente de dirección de varios cortos de Pablo Szir (su marido, desaparecido durante el Proceso, con quien trabajó en el largo en 16mm *Los Velásquez*) y no se privó de cumplir el escalafón: asistente primero y luego jefa de producción en el cine publicitario, asistente de Néstor Paternostro en *Mosaico* (1968), jefa de producción en films de, entre otros, Lautaro Murúa y Adolfo Aristarain. En 1978, Stantic se asocia con Alejandro Doria y coproduce *La isla* y *Los miedos* (1980). En los '80 se convierte en directora de producción de *Momentos*, de Mâría Luisa Bemberg, con quien haría cinco películas. En 1993, Lita Stantic presenta *Un muro de silencio*, hasta el presente la película argentina que mejor refleja y piensa los años terribles del Proceso, protagonizada por el gran Julio Chávez, actor que ahora encabeza –con una labor descacharrante– el reparto de *Un oso rojo*, realización de Adrián Caetano.

Desde mediados de los '90, esta mujer de ojos tan claros como su mirada, que se enternece cuando exhibe la foto de su preciosa nieta de un año, ha devenido una suerte de madrina, patrocinadora, respaldo de buena parte del así etiquetado Nuevo Cine Argentino. Ultimamente tomó bajo su ala *Tan de repente*, de Diego Lerman, la última sorpresa de la nueva camada de cineastas, y se apresta a producir un film del singularísimo hacedor de *La libertad*, Lisandro Alonso, titulado, de momento, *Sangre*.

LA IMPORTANCIA DE UN ROL SUBVALORADO

"Me siento realmente bien por estar participando en este fenómeno, por así llamarlo", dice Stantic desde sus oficinas de la calle Santa Fe. "Creo que hay una auténtica renovación, una generación realmente nueva, aunque a los directores, en general, no les gusta que se los identifique con una generación. Es verdad que se trata de un cine muy heterogéneo, hecho por directores muy diferentes: es uno de los rasgos que llama la atención afuera. Lucrecia Martel es tan distinta de Pablo Trapero... Así como Trapero se diferencia de Adrián Caetano, aunque en algún punto se los podría emparentar. Había más homogeneidad en la generación del '60. Más espíritu de cuerpo, influencias compartidas como la *nouvelle vague*."

–¿Cómo ocurre este acercamiento al denominado Nuevo Cine Argentino, que para vos arranca a mediados de los '90, con el ejemplar documental de Pablo Reyero, *Dársena Sur*?

–Sí, la película de Reyero fue la primera de esta suerte de renovación, seguida de *Mundo grúa*, de Pablo Trapero, que ya estaba filmada cuando llegó a mí en un montaje en video. Después fue *La ciénaga*, y tuve algo que ver con *Bolivia*, que se produjo desde acá con Matías Mosteirin, y quedé como productora asociada. Luego fueron *Un oso rojo* y *Tan de repente*. Mi rol ha sido un poco atípico porque en la de Trapero no aparezco desde la gestación, tampoco en *Tan de repente*. Estuve en el comienzo de *Bolivia*, después me separé y la tomó Matías, que fue mi asistente en *La ciénaga* y es mi productor asociado en *Un oso rojo*.

–¿Cómo es esto de ingresar a la producción de una película que ya está en marcha, incluso ya filmada en algún caso?

–Acá hay jóvenes que se largan a hacer cine y que llegado el momento no tienen posibilidades de ampliarlo, ponerle sonido. Yo recibo videos continuamente. En el caso de *Mundo grúa*, Trapero estaba hacía tiempo dando vueltas sin poder terminarla. La vi y me gustó mucho. La volví a ver y me decidí, sin reparar en sus posibilidades comerciales, que después las tuvo en su escala: hizo 80 mil espectadores, se vendió a unos cuantos países. En aquel momento pensé que había que darle una mano, y estoy contenta de haberlo hecho. En general, cuando me meto en una película no calculo su potencial comercial. Después de que está lista, sí, trato de hacerla rendir lo más posible.

–A *La ciénaga*, en cambio, te acercaste desde la etapa del guión...

–Lucrecia había hecho un corto muy bueno, *Rey muerto*. Leer el guión de *La ciénaga* ya fue un placer, ella escribe maravillosamente, pero había que formularlo en la pantalla. Y la verdad es que Lucrecia supo muy bien cómo hacerlo. Su película dio tantas satisfacciones... Su directora está ubicada en el mundo con esta obra que ciertamente no puede ser popular, pero que alcanzó un extraordinario prestigio. Acá se vio en las salas: la gente salía deslumbrada o totalmente desorientada.

–Es el destino de muchas obras de arte, y *La ciénaga* acaso sea la gran película argentina –personal, con un lenguaje complejo y depurado, una obra acabada– en muchos años, aunque no le hayan concedido los Cóndor de Plata de los cronistas locales, que bien se merecía.

–Bueno, yo estuve ligada a esta película desde antes de que ganara en Sundance. Más aún, Lucrecia no quería mandar allí el guión, porque increíblemente *La ciénaga* había participado de concursos del Instituto y nunca había ganado nada. Entonces ella pensaba que era un guión sin suerte... en el momento en que la conocí, casi renunciaba a filmarla. La convoqué para filmar un par de documentales que produje para la Secretaría de Cultura y, aunque Lucrecia no estaba muy dispuesta a mandar el guión, le insistí, salió ese premio en el Sundance y fue más fácil armar el proyecto.

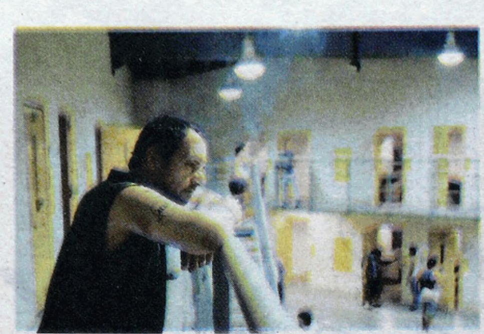
–Con el director de *Un oso rojo*, Adrián Caetano, repetís, cosa que no sucedió en otros casos.

–Por ahora no, pero podría. Es cierto que cuando una está haciendo una película con un director, en alguna situación problemática puede decir: "Nunca más". Porque son tareas complejas y complementarias las de director y productor. Es una relación complicada, con momentos de mucha comunicación y coincidencias, y otros no tanto. En mi caso, fundamentalmente me engancho con un director, con una persona que me parece talentosa, que tiene algo para transmitir a través del cine.

–¿Cómo sería tu autorretrato como productora?

–Tengo mi carácter, sin duda. Pero la gente que trabaja conmigo –Patricia Barbieri, por ejemplo, desde hace 22 años– me resiste. A pesar de mi temperamento fuerte, soy una persona que puede reconocer un error y pedir disculpas. Sé que no soy fácil y que me involucro mucho en lo que hago, me comprometo con la misma intensidad que el director.

–¿Esto puede resultar un incordio para el realizador en algún momento?







ESCENAS DE LA PELICULA "UN OSO ROJO"

–No debería, pienso, porque aspiro a que siempre esté el diálogo abierto. De verdad, a mí no me interesa tener el poder de decidirlo todo sino intercambiar, discutir, en la preproducción y en la posproducción. Durante la filmación estoy muy poco en el set. Y, a pesar de mi compromiso, considero que el director es el dueño de ese espacio, es el creador absoluto. Pero me interesa incidir en el casting, en la formación del equipo, que siempre trato de pensarlo en función del director. También me parece que los debates son buenos, que se decantan propuestas, que surgen ideas nuevas. Lo mismo en la posproducción.

–Cinco películas al hilo con Bemberg darían prueba de que, más allá de tu carácter, sos una persona convivible laboralmente. Porque María Luisa tampoco era alguien de temperamento muy dulce.

–Mirá lo que son las cosas: para mí fue la más fácil de todos. Cada director es un mundo. En el caso de María Luisa debo decir que era una persona muy inteligente, que comprendió rápidamente que estaba en un medio al que había llegado un poco tarde y supo ajustarse para hacer lo que ella quería. Tenía una relación fantástica con el equipo, muy respetuosa de sus opiniones. Fue aprendiendo sus reglas sobre la marcha. Hay anécdotas comiquísimas de María Luisa al respecto. Ella venía de otro mundo, mantuvo una clara continuidad ideológica, se animó a proyectos audaces. A su manera, muy autoral: toda su obra habla de lo mismo, tiene un discurso.

–Cuando dejaste de producir con Bemberg, filmaste *Un muro de silencio*, quizás la revisión más seria y profunda sobre los desaparecidos del Proceso, a partir de una historia personal. ¿Para cuándo tu segunda película?

–Cuando terminé *Un muro...* hubo un momento en que pensé volver a dirigir, escribí dos guiones, pero no seguí adelante. En este momento me siento cómoda en esto: produciendo este cine. No tengo la compulsión de dirigir: me gusta el cine, estar cerca, participar, involucrarme con películas que me parece que valen la pena. Por supuesto, si aparece una necesidad más fuerte de hacer, voy a dirigir, pero no en seguida. Es muy interesante participar de esta eclosión, en un cine con tantos y tan diversos problemas como el nuestro que ahora ofrece por fin otra mirada, otra actitud, películas realmente valiosas. A nivel personal, creo que tengo cierta sensibilidad para advertir dónde está el talento, y a partir de ahí, actuar. Desde luego, hay films de calidad en los que no tuve que ver. Por otra parte, me gusta que ahora se revalorice el rol de la producción, tan poco considerado acá. Es bueno que aparezcan productores que aman el cine, no administradores de una película o meros recolectores de dinero. Acá hay escuelas que todavía fomentan esa idea de formar sólo directores.

–¿Cómo arranca tu relación de productora con Caetano, a punto de estrenar *Un oso rojo*?

–Conozco a Adrián desde un viaje que hice al Festival de Huelva; él iba con su corto *Cuesta abajo*, antes de *Pizza, birra, faso*. Se acercó a mí, yo creo que porque le tiene miedo a los aviones. Me dijo que había visto *Un muro de silencio*, que le había gustado y que si podía viajar a mi lado. Estuvimos mucho tiempo juntos en Huelva. Cuando volvimos, me mostró otro corto, *Calafate*, precario, pero se notaba su mano de narrador. Me convocaron para ser productora ejecutiva de *Sol de otoño* y lo llamé a él para hacer el making-off.. En pleno trabajo, salió *Pizza...* y se fue a filmarla. *Bolivia* tuvo una producción complicada y la retomó mi productor asociado. Entre los guiones de Adrián me había gustado *Un oso rojo*, pero me pareció que necesitaba retrabajar los personajes femeninos, cosa que él hizo con Graciela Speranza. Y nos metimos en la producción. A mí me parece que, de los directores nuevos, Adrián es el que tiene mayor facilidad deacercarse al público, narra muy bien, sabe transmitir emociones. Nos largamos entonces con este western urbano, suburbano más bien. Aunque no fue mi motivación como productora, creo que *Un oso...* puede llegar a un público más amplio. Además del western, la película tiene trazos de cine negro y un toque de melodrama.

–También resuenan en ella ecos de autores como Jean-Pierre Melville, que hizo su propia versión del cine negro, género que Caetano retoma a su manera; esa idea de asumir el destino marcado, como en la tragedia... ¿Cómo se armó un casting tan sorprendente que incluye a Julio Chávez y también al mago René Lavand?

–Surgió de manera poco usual y fue bastante peleado. Adrián quiso a Soledad Villamil, y a un manco para el Turco, y pensó en Lavand. Enrique Liporace, obviamente, es elección del director. La inclusión de Luis Machín se la sugerimos nosotros. Hubo bastante debate en torno al protagónico, porque Adrián no quería a un actor profesional, y tanto Matías como yo sosteníamos que el Oso era un personaje muy complejo, que requería a un intérprete de muchos recursos. Durante meses se barajaron nombres hasta que de Graciela Speranza surgió la idea salvadora: ¿por qué no Julio? Y yo, que lo amo a Julio de toda la vida –trabajé varias veces con él, está en mi película–, me sorprendí. Le acercamos un libro antes de hablar con Adrián para ver si le interesaba. A Julio le interesó la idea, se lo presentamos a Adrián que, bueno, de a poco fue entrando... Julio subió de peso, entrenó mucho, se fue volviendo parecido al personaje y finalmente rindió una actuación que todo el mundo coincide en que es impresionante. La nena, Agostina Lage, se eligió por casting y ahí Adrián acertó plenamente, era justo lo que buscaba y trató a esta chiquita con un respeto increíble. Al hacer un casting, el tema no es ganar una pulseada sino dar en la tecla justa.

–¿Qué te pasó cuando viste por primera vez completa *Un oso rojo*?

–Bueno, fui viendo los diferentes cortes en video y, cuando finalmente asistí al armado casi definitivo, me llegó profundamente. Es una película de una emoción contenida, pero muy fuerte, que te va tomando. Me gusta mucho por su calidad, pero también porque es diferente de lo que he producido durante los últimos años. Y, para qué negarlo, me parece bárbaro que sea una película atractiva para el gran público. Es un aliciente en momentos en que es tan duro estrenar, tan caro un lanzamiento. Por cierto, estamos deseando que octubre sea un mes bien fresco, con muchos días nublados, quizás lluviosos... Ojalá hubiésemos grabado para la publicidad la recepción que *Un oso rojo* tuvo en Cannes, en la Quincena de Realizadores, con una sala de 900 personas aplaudiendo al ritmo de la cumbia durante los tres minutos de títulos finales. Fue muy gratificante en medio de un festival tan tensionante, con tanta gente, tan disperso.

TEATRO

Genet, Ma

Y LA CONDICION



T.LEPERA

Marilú Marini estuvo unos días en Buenos Aires para encarnar, en francés y en unas pocas representaciones, a la Solange de "Las criadas", de Jean Genet. En la pieza, la actriz argentina desarrolla magistralmente la ira contenida y el resentimiento de esa criatura que en su vida sólo ha podido servir a su patrona. De regreso en París, acaso por una revancha a la que contribuye su agenda, Marini comenzará a ensayar el rol de una dominatriz.

POR FELISA PINTO

Hace unos días los porteños volvimos a ver a Marilú Marini en el teatro. Esta vez en francés y en el cuerpo de Solange, una de *Las criadas*, de Jean Genet. Fue en una puesta magnífica de Alfredo Arias, quien también actuó como Madame (la patrona), acompañado por Laure Duthilleul, en el rol de Claire (la otra criada y su hermana menor).

Pocas funciones excepcionales que fueron posibles en el Centro de Experimentación del Teatro Colón, gracias a la Asociación Francesa de Acción Artística, que tiene por misión difundir la cultura francesa en el mundo. Nada más oportuno que esa obra, como una reflexión lúcida sobre el sometimiento y el poder, para los tiempos que corren en el mundo y especialmente aquí. *Les bonnes* fue publicada por Jean Genet en Francia en 1947 y se conoció en la Argentina cuando fue presentada por la revista *Sur*, en los años 50, gracias a la traducción conjunta e impecable de José Bianco y Silvina Ocampo. Es una pieza donde lo poético se topa e integra con lo brutal, y la violencia planea (reprimida o suelta) tanto en los diversos juegos entre opresor y oprimido, como en la estructura de la condición servil.

Tanto la pieza de Genet como la puesta de Arias son intensamente provocadoras e incitantes de un ahondamiento. Hacerlo con Marilú Marini, en uno de los roles más lacerantes de toda su carrera, enriquece la experiencia. Es el papel de Solange, cifra y paradigma de la humillación.

SOLAMENTE HUMILLACION

–¿Cómo fue hacer vivir a Solange y sus miedos paralizados en su lucha de salones contra cocinas y lavaderos?

–Al principio, tuve una resistencia al papel de Solange, que encarna lo más sometido, el resentimiento y la imposibilidad de expresar el sufrimiento. Ella encarna los males infligidos por la sociedad que la relegó al rol de servir sin opinión y sin identidad. Yo tuve que recorrer zonas muy oscuras para poder hacerlo, zonas donde aparecen el
rechazo y el sentirse negado. Son aspectos
que Jean Genet conocía muy bien, por ha
ber sido rechazado primero, cuando fue u
niño abandonado, y luego, cuando estuvo
preso por robo, y además relegado a la
marginalidad como homosexual, desde su
adolescencia. En esta obra, si bien todos lo
personajes son Genet, básicamente se reco
noce en las dos hermanas juntas. Allí está
lo místico, junto al sometimiento y la reb
lión. El rol de Solange no tiene acceso a la
acción. Ella trata de seguir a Claire, como
su hermana mayor reprimida y responsable. Tiene miedo a reaccionar, apasar a la
acción, la cual delega en la creatividad desesperada de Claire. Ellas dos se tienen un
a la otra en una situación sofocante, que
de la contención a la locura y que provoc
alteraciones emocionales, sensación de no
tener nada, pero no dentro de un vacío pl
centero, sino en un pozo sin fin.

**–¿Podría decirse que fue uno de tus roles
de mayor coraje?**

–Tener el coraje de meterse en el cuerpo c
un ser que lo único que ha vivido son vej
ciones y humillación, es duro. Hay que vi
virlo, es como tener un tatuaje, como el d
Solange. A mi primera resistencia, sin embargo, le sobrevino casi un placer de expe
rimentar sentimientos que no conocía. E
todos los roles que hice, aunque fueran te
rribles (por ejemplo Calibán en *La tempes
tad*, de Shakespeare, o *La mujer sentada*, c
Copi), no había conocido la humillación.
Además, el papel de Solange no tiene acc
so a la acción. Como no hay comunicació
positiva posible, la humillación se convie
en algo... en un sentimiento atroz, pero n
el vacío, que ella conoce demasiado bien.

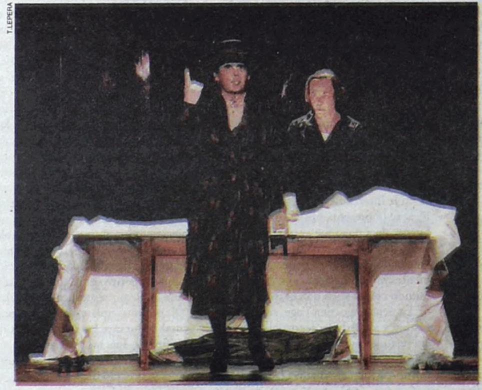
**–En ese juego constante de cambio de ro
les e identidades, ¿cómo es meterse en l
piel de Madame?**

–Claire se disfraza más fácil de Madame,
la patrona, porque es extrovertida, mient
que, como siempre entre ellas, Solange la
asiste, la pincha, para ser cómplices en la
rebelión no resuelta, y la provoca para qu
se rebele, ya que a ella, como ideóloga, le
cuesta entrar en el juego. En todo caso, c
mo hermana mayor que se hace cargo, se
paraliza. Ya que el juego no pasa por la id

TEATRO

Genet, Marini

Y LA CONDICION SERVIL



T.LEPERA

Marilú Marini estuvo unos días en Buenos Aires para encarnar, en francés y en unas pocas representaciones, a la Solange de "Las criadas", de Jean Genet. En la pieza, la actriz argentina desarrolla magistralmente la ira contenida y el resentimiento de esa criatura que en su vida sólo ha podido servir a su patrona. De regreso en París, acaso por una revancha a la que contribuye su agenda, Marini comenzará a ensayar el rol de una dominatriz.

POR FELISA PINTO

Hace unos días los porteños volvimos a ver a Marilú Marini en el teatro. Esta vez en francés y en el cuerpo de Solange, una de *Las criadas*, de Jean Genet. Fue en una puesta magnífica de Alfredo Arias, quien también actuó como Madame (la patrona), acompañado por Laure Duthilleul, en el rol de Claire (la otra criada y su hermana menor).

Pocas funciones excepcionales que fueron posibles en el Centro de Experimentación del Teatro Colón, gracias a la Asociación Francesa de Acción Artística, que tiene por misión difundir la cultura francesa en el mundo. Nada más oportuno que esa obra, como una reflexión lúcida sobre el sometimiento y el poder, para los tiempos que corren en el mundo y especialmente aquí. *Les bonnes* fue publicada por Jean Genet en Francia en 1947 y se conoció en la Argentina cuando fue presentada por la revista *Sur*, en los años 50, gracias a la traducción conjunta e impecable de José Bianco y Silvina Ocampo. Es una pieza donde lo poético se topa e integra con lo brutal, y la violencia planea (reprimida o suelta) tanto en los diversos juegos entre opresor y oprimido, como en la estructura de la condición servil.

Tanto la pieza de Genet como la puesta de Arias son intensamente provocadoras e incitantes de un ahondamiento. Hacerlo con Marilú Marini, en uno de los roles más lacerantes de toda su carrera, enriquece la experiencia. Es el papel de Solange, cifra y paradigma de la humillación.

SOLAMENTE HUMILLACION

–¿Cómo fue hacer vivir a Solange y sus miedos paralizados en su lucha de salones contra cocinas y lavaderos?

–Al principio, tuve una resistencia al papel de Solange, que encarna lo más sometido, el resentimiento y la imposibilidad de expresar el sufrimiento. Ella encarna los males infligidos por la sociedad que la relegó al rol de servir sin opinión y sin identidad. Yo tuve que recorrer zonas muy oscuras para poder hacerlo, zonas donde aparecen el rechazo y el sentirse negado. Son aspectos que Jean Genet conocía muy bien, por haber sido rechazado primero, cuando fue un niño abandonado, y luego, cuando estuvo preso por robo, y además relegado a la marginalidad como homosexual, desde su adolescencia. En esta obra, si bien todos los personajes son Genet, básicamente se reconoce en las dos hermanas juntas. Allí está lo místico, junto al sometimiento y la rebelión. El rol de Solange no tiene acceso a la acción. Ella trata de seguir a Claire, como su hermana mayor reprimida y responsable. Tiene miedo a reaccionar, apasar a la acción, la cual delega en la creatividad desesperada de Claire. Ellas dos se tienen una a la otra en una situación sofocante, que va de la contención a la locura y que provoca alteraciones emocionales, sensación de no tener nada, pero no dentro de un vacío placentero, sino en un pozo sin fin.

–¿Podría decirse que fue uno de tus roles de mayor coraje?

–Tener el coraje de meterse en el cuerpo de un ser que lo único que ha vivido son vejaciones y humillación, es duro. Hay que vivirlo, es como tener un tatuaje, como el de Solange. A mi primera resistencia, sin embargo, le sobrevino casi un placer de experimentar sentimientos que no conocía. En todos los roles que hice, aunque fueran terribles (por ejemplo Calibán en *La tempestad*, de Shakespeare, o *La mujer sentada*, de Copi), no había conocido la humillación. Además, el papel de Solange no tiene acceso a la acción. Como no hay comunicación positiva posible, la humillación se convierte en algo... en un sentimiento atroz, pero no el vacío, que ella conoce demasiado bien.

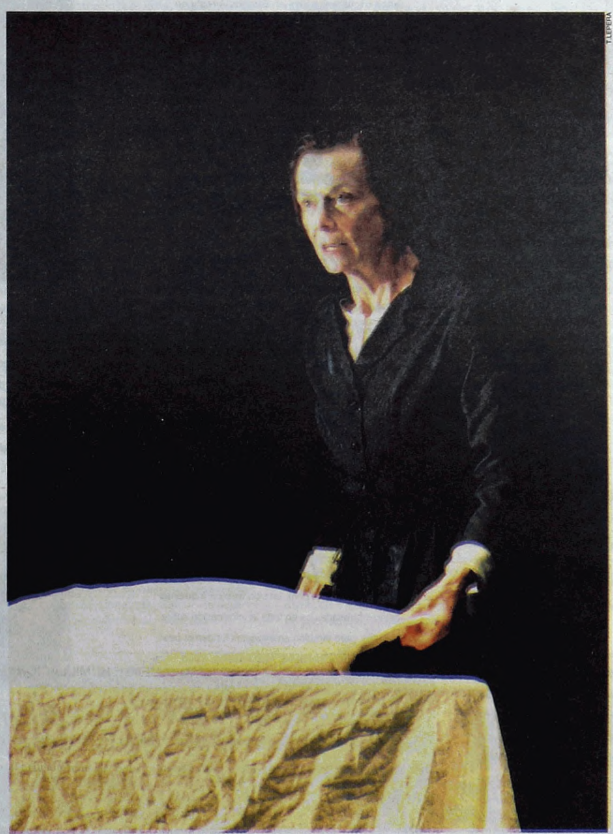
–En ese juego constante de cambio de roles e identidades, ¿cómo es meterse en la piel de Madame?

–Claire se disfraza más fácil de Madame, la patrona, porque es extrovertida, mientras que, como siempre entre ellas, Solange la asiste, la pincha, para ser cómplices en la rebelión no resuelta, y la provoca para que se rebele, ya que a ella, como ideóloga, le cuesta entrar en el juego. En todo caso, como hermana mayor que se hace cargo, se paraliza. Ya que el juego no pasa por la idea de cambiar la realidad. Ni siquiera en el momento de poner gotas de gardenal en la taza de té de tilo, para envenenar a la patrona. Solange indica la dosis precisa de la poción y la forma de preparar el té, pero no pasa a la acción. Dice a su hermana: "Nueve gotas no serían suficientes y más de diez, la harían vomitar". Ella dice, pero no hace.

–¿Cómo funcionan el autoritarismo de Madame y la parálisis del miedo en Solange?

–Madame es, para las hermanas, la idea de la autoridad. Del perseguidor interno controlando, y en esa idea que está siempre en Solange, se corporizan los emblemas de la condición femenina burguesa, que le fueron siempre negados: vestidos, perfumes, sedas, suavidades, redondeces, joyas, encajes o terciopelo. Dice Solange: "Si yo no puedo gritar mi odio, puedo en cambio, escupir sobre alguien que me humilla. Si no, siento que mi saliva me va a ahogar. Mi escupitajo se convierte en mi broche de diamantes". Lo único que tiene Solange es solazarse en el resentimiento, el odio y la humillación. Lo sabe siempre, aun cuando Madame les regala los vestidos que no le sirven ajados y desgarrados. O las flores marchitas. Uno de los momentos más formidables es la fantasmagoría del perseguidor interno (Madame encarnada magistralmente por Alfredo Arias, en una corporización y un trabajo teatral maravilloso). Una vez destruido el mito de Madame, la única solución es que una de las criadas muera. Solange en la piel de Claire, la más fuerte, será la que alcance el té de tilo envenenado a la verdadera Claire, servido en la mejor taza de la vajilla más fina.

Terminados los pesares de la Solange de *Las criadas*, Marilú Marini tendrá que meterse en el cuerpo de una dominadora (¿una revancha?) que tiene problemas con una dominada, en la pieza a ensayar, no bien llegue a París. Se trata de *El complejo de Thenardier*, del autor africano José Pliyá. Y unos meses después, la actriz argentina se convertirá en la heroína de *Los días felices*, de Samuel Becket, dentro del Festival de Avignon, dirigida por Arthur Nauczyciel, quien proyecta traer la obra a Buenos Aires, con decorados de Philippe Paneno.



T.LEPERA

arini

SERVIL

de cambiar la realidad. Ni siquiera en el momento de poner gotas de gardenal en la taza de té de tilo, para envenenar a la patrona. Solange indica la dosis precisa de la poción y la forma de preparar el té, pero no pasa a la acción. Dice a su hermana: "Nueve gotas no serían suficientes y más de diez, la harían vomitar". Ella dice, pero no hace.

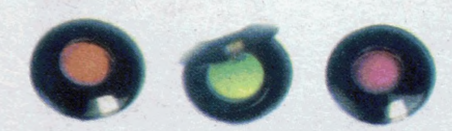
–¿Cómo funcionan el autoritarismo de Madame y la parálisis del miedo en Solange?

–Madame es, para las hermanas, la idea de la autoridad. Del perseguidor interno controlando, y en esa idea que está siempre en Solange, se corporizan los emblemas de la condición femenina burguesa, que le fueron siempre negados: vestidos, perfumes, sedas, suavidades, redondeces, joyas, encajes o terciopelo. Dice Solange: "Si yo no puedo gritar mi odio, puedo en cambio, escupir sobre alguien que me humilla. Si no, siento que mi saliva me va a ahogar. Mi escupitajo se convierte en mi broche de diamantes". Lo único que tiene Solange es solazarse en el resentimiento, el odio y la humillación. Lo sabe siempre, aun cuando Madame les regala los vestidos que no le sirven ajados y desgarrados. O las flores marchitas. Uno de los momentos más formidables es la fantasmagoría del perseguidor interno (Madame encarnada magistralmente por Alfredo Arias, en una corporización y un trabajo teatral maravilloso). Una vez destruido el mito de Madame, la única solución es que una de las criadas muera. Solange en la piel de Claire, la más fuerte, será la que alcance el té de tilo envenenado a la verdadera Claire, servido en la mejor taza de la vajilla más fina.

Terminados los pesares de la Solange de *Las criadas*, Marilú Marini tendrá que meterse en el cuerpo de una dominadora (¿una revancha?) que tiene problemas con una dominada, en la pieza a ensayar, no bien llegue a París. Se trata de *El complejo de Thenardier*, del autor africano José Pliyá. Y unos meses después, la actriz argentina se convertirá en la heroína de *Los días felices*, de Samuel Becket, dentro del Festival de Avignon, dirigida por Arthur Nauczyciel, quien proyecta traer la obra a Buenos Aires, con decorados de Philippe Paneno.



T.LEPERA



Oz!

Fred Ferrugia, el experto en belleza de Lancôme, esta temporada apeló al Arco Iris para crear la deslumbrante colección de maquillaje de la marca francesa. No en cualquier Arco Iris sino en el que Ferrugia imagina que debe existir en la tierra de Oz! Del turquesa al fucsia, pasando por el verde manzana, se llega a Oz!, un color cercano al anaranjado, pero que contiene una pizca de todos esos otros colores. La línea subraya las posibilidades de contraste, enfatiza las combinaciones y, como siempre, mantiene intacta la perfección de sus packagings.



Cereales y leche

A tono con la tendencia que promueve los cereales como reemplazo de los snacks más pesados, Arcor lanzó sus barras de vainilla y chocolate para comer en cualquier momento, llevar a la escuela o llenar ese molesto vacío en el estómago de la media tarde.



Bambú

El nuevo Rexona Bambú sale al ruedo con la promesa de ser el desodorante antitranspirante más apto para mantener seca la piel femenina. Creado en el Centro de innovación y Desarrollo argentino de la empresa por investigadores y diseñadores industriales, el Rexona Bambú se presenta simultáneamente aquí y en varios países de América latina. El año que viene será lanzado en Asia y en Europa. El bambú simboliza al mismo tiempo que la levedad y la frescura, una historia milenaria que habla de las virtudes revitalizantes y tonificantes de esa especie.



Seeber

El martes pasado quedó inaugurada en el espacio de arte contemporáneo Dabbah-Torrejón la fantástica muestra de Alejandra Seeber titulada "Living rum". La exhibición está compuesta por pinturas, objetos y esculturas producidos a lo largo de 2002 por la artista, que desde hace tres años oscila entre vivir en Buenos Aires y en Nueva York. Es en Sánchez de Bustamante 1187. Se puede ver de martes a viernes de 15 a 20 y los sábados de 11 a 14.



Drogas y prevención

Con al auspicio del Instituto Nacional de Teatro, la Secretaría de Cultura de la Nación y el Programa Nacional de Prevención de las Adicciones, se organizó el Concurso para Proyectos Teatrales, que convoca a autores de hasta 35 años. Se seleccionarán tres obras breves que serán premiadas con 5000 pesos cada una. Las bases se pueden bajar de la página www.sedronar.gov.ar o de www.inteatro.gov.ar.



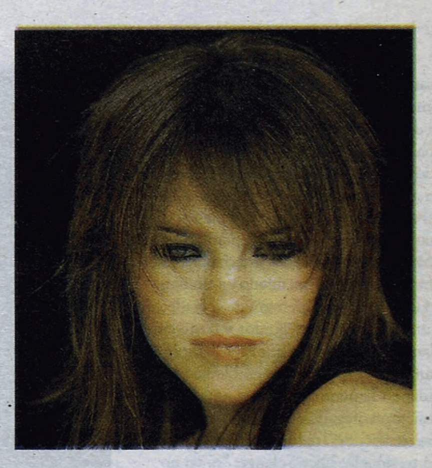
Sitio pañal

Se lanzó Pampers.com, un sitio web para quienes estén interesadas/os en toda la información sobre pañales, pero también en aspectos fundamentales para el cuidado del bebé. Alimentación, salud, seguridad, la piel y el sueño del bebé y el niño en edad de preescolar son algunos ítem en los que escriben especialistas.



Simple

Pur Blanca es el nombre de la nueva fragancia de Avon: un agua de colonia esencial, que destaca las notas frescas de las fresias, el Ylang Ylang, las lilas del Valle, la peonia y la rosa blanca.



nuevos cortes

Andrea Peinados presentó las tendencias para los meses que vienen, en las que se conjuga al mismo tiempo la libertad de movimientos y la necesidad de mínima producción. Desmechados, escalonados, los cortes reclaman el peine para muchas cosas menos para peinar el cabello: se usa para alborotar, dar volumen o separar en mechones.



20 años

Dirigido por Mariano Moruja, el coro de cámara GVD (Grupo Vocal de Difusión), dedicado especialmente a la literatura coral del siglo XX y a punto de celebrar su cumpleaños número 20, vuelve a presentarse en la iglesia San Ildefonso (Guise 1941). Los domingos 29 de setiembre, 27 de octubre y 24 de noviembre se lo puede escuchar gratuitamente a las 17.



ATORRANTEANDO

El striptease masculino comenzó siendo una especie de chiste para celebrar entre amigas en lugar de las clásicas despedidas de solteras. Ahora lo que se suele festejar entre los mastodontes con taparrabos son los divorcios.

POR VERÓNICA ABDALA

La mujer tiene alrededor de sesenta años, y está disfrazada de Caperucita roja. Cuando se ríe, sacude los preservativos que lleva colgando del traje. Inflados como globitos. La acompañan otras cinco o seis señoras en edad de ser abuelas, listas para celebrar... el divorcio de su amiga. Y no son las únicas. Cerca de la mitad de las trescientas mujeres que cada noche de viernes y sábados llegan al Golden (Esmeralda 1040, a las 22) para presenciar el espectáculo de striptease masculino, son o acompañan a las recién separadas. "Es posible que parezcamos un poco atorrantas, pero venimos a divertirnos. Y en todo caso preferimos eso a parecer unas marmotas", dice una de las mujeres que esperan en la vereda para entrar. Ella también es una de las que eligió estrenar nueva vida escoltada por una docena de hombres semidesnudos, fornidos y bien aceitados.

Una puerta de vidrio oscuro y un patovica poco amigable separan el afuera del sitio en el que la norma se invierte, en que la escena de cabaret repetida hasta el cansancio, vuelve cambiada. Allí son ellos el objeto de deseo, el punto en que convergen todas las miradas, los dueños de un mundo en que las fantasías eróticas femeninas se vuelven visibles y los prejuicios quedan estacionados en la puerta. Los strippers miden de acuerdo a la histeria que son capaces de generar entre las mujeres. Ellas, en cambio, apenas traspasan el límite, se saben sometidas al juego de mirar y no tocar. Condenadas a imaginar desde la silla.

En un principio reina la compostura en las mesas en que se sirven tragos, gaseosas y pizza libre (incluida en el precio de la entrada, de 18 pesos). Y hasta cerca de la medianoche, casi no se ven hombres. Las mozas, como las visitantes, son mujeres. Está dicho, los protagonistas serán ellos.

A excepción del muchachote de la puerta sólo hay uno o dos machos que se encargan de transportar en brazos hasta las mesas a las cumpleañeras, novias que se despiden de su soltería, y recientes divorciadas. Es fácil distinguirlas, porque a todas ellas se les pide que vayan disfrazadas: hay colegialas con pecheras de plástico, minifaldas y pequitas, odaliscas pasadas de peso, chicas con pelucas de colores, una Minnie con la nariz pintada de negro, una tenista de minifalda cortísima, otra chica vestida de hombre, una enfermera a la que le falta un diente.

Si no fuera por los disfraces y porque la estética del lugar recuerda inevitablemente la del hotel alojamiento (paredes espejadas, faroles colorados, banquetas forradas en terciopelo rojo, luz tenue) hasta las once y media de la noche, el Golden podría confundirse con un boliche común y corriente. Hasta el preciso momento en que dos negros, uno de rastas por el hombro y otro con trenzas hasta la cintura, en slip, y bañados en purpurina se plantan en el escenario y empiezan a sacudir las caderas al ritmo frenético del carnaval carioca.

Las mujeres empiezan a aflojarse, se ríen, baten palmas. Hasta aquí, casi ninguna se anima a gritar. Empezarán a hacerlo unos minutos después, cuando el negro empiece a ensayar con una de las chicas del público buena parte de las cuarenta y nueve posiciones del Kamasutra, aunque sin dejar nunca de sonreír ni de moverse.

Las mujeres irán elevando la temperatura del lugar cuando tres chicos vestidos de astronautas ensayen una coreografía, en línea más cercana a la de los Back Street Boys. Y sólo permanecerán en silencio uno o dos segundos a lo sumo, cuando éstos se deshagan de sus atuendos espaciales y de unas diminutas tanguitas elastizadas para mostrarse como vinieron al mundo.

Un presentador a la antigua será el encargado de ir anunciando los números que siguen, que en total, son cerca de veinte. Después de los astronautas, llega el turno a un "payasito" (no apto para fiestas infantiles), a tres "tangueros", un grupo de "bailarines árabes", un "modelo" sorprendentemente parecido a Iván de Pineda, una "bestia" que se convertirá en "bello" tras recibir un beso, y un "soldadito" armado hasta los dientes, entre muchos otros personajes. A esta altura, varios de los chicos ya tienen hinchada: algunas alientan a Alejandro, otras a Gustavo, o a Gabriel. Los desacuerdos duran, sin embargo, hasta que Marcos, al que le tocará representar a un "médico ginecólogo", entra en escena. "Ojo que el tordo es medio pícaro", advierte el presentador. Y no hace falta. Marcos "atiende" a una de las chicas del público que es invitada a tenderse sobre una camilla. Después baila apenas tapado con una toallita. Pero el "doctor" se reserva una sorpresita. Las mujeres del público esperan ver una cola más, pero él se tira sobre la camilla, de cara a sus admiradoras y deja caer la toalla. Ahora son ellas las que pierden repentinamente la sonrisa: el muchacho se sale de la escala de medidas posibles.

Un rato después, cumpleañeras, novias y divorciadas son invitadas a subir al escenario para cumplir con una serie de prendas que van desde exhibir el disfraz, hasta fingir un orgasmo o dejarse besar en la boca por los strippers, que no hacen distinciones entre las de 20 y las de 60. La idea es que todas se sientan diosas. Las participantes más jóvenes reciben como premio un beso o un "piquito". Las mayores de cincuenta deben conformarse con abrazos y besos en la mejilla. Pero esta noche hay excepciones: dos recién divorciadas de cincuenta largos son rodeadas por los chicos. A una, que se tienta antes de empezar, la acuestan en el piso. Uno de ellos se las ingenia para domar su risa, mientras la besa en el cuello. Con la otra se ensaña un morocho de un metro ochenta: la acuesta boca abajo, se sube encima, y con su pelvis la arrastra de una punta hasta la otra del escenario con pequeños golpecitos. No queda claro si conviene reír o concentrarse en mirar, pero hay poco tiempo para pensar y la mayoría de las mujeres de las mesas opta por hacer las dos cosas al mismo tiempo.

Caperucita, en rigor, una abuela lujuriosa, también recibe lo suyo: mientras suena un bolero, uno de los chicos le roba un "pico", en ausencia del lobo. La mujer termina dando saltitos de contenta con las manos en alto, aclamada por las mujeres del público, que entonan a todo volumen ¡un tema de Vox Dei!: "Todo concluye al fin/ nada puede esperar/ todo tiene un final/ todo termina", dedicado a todas las que, como ella, ya no tienen marido.

La mayoría de las divorciadas tiene cuarenta años para arriba. Pero también hay varias chicas de veintipico y una treinteañera de cuerpo envidiable que liga los mejores besos. "Esta hoy se va con la autoestima alta", dice el presentador. "A eso venimos", remata ella.



TELEVISION

a su manera

Valeria Bertuccelli se hizo camino desde las márgenes del teatro y el cine hasta recalar, ahora, en una de las telenovelas de la tarde. Esta actriz medida y austera corre riesgos, según ella misma relata, cada día: su desafío es sumarle al formato de la novela sus propias herramientas y su propio recato, en lugar de ser tragada por el engranaje de la sobreactuación.

POR SANDRA CHAHER

La fisonomía de Valeria Bertuccelli tiene una coherencia con su estilo de interpretación y hasta con su mirada del mundo. La piel es muy, muy blanca, las cejas y el pelo tupido y grueso son negro azabache. El cuerpo es menudo, delicado. Su aparición pasa casi desapercibida entre las mesas del bar. Y para expresarse apenas sube unos tonos el registro que les da a sus personajes, interpretados con una inmensa economía gestual, una austeridad cargada de sutilezas. No es de las actrices que impactará en una primera escena, hay que seguir los movimientos de sus manos, las caídas casi imperceptibles de ojos, el destino de su mirada y los estremecimientos leves, levísimos de su cuerpo para descubrir las cualidades del personaje que interpreta.

"Nadie volverá a sufrir por los viajes", dice con el falsete con el que payasea de a ratos. Valeria tuvo un papá empresario que viajó mucho por trabajo. "Por eso digo que los viajes marcaron bastante mi vida, por la ausencia más que nada. No se usaba viajar con la familia en ese momento. Y entonces, qué sé yo, recuerdo el teléfono, cuando él llamaba... aparte de que los llamados eran carísimos, así que sólo llegabas a decir: 'Papáaa...', y después estaba el satélite, sentías que las palabras subían y bajaban al otro lado del mundo y tenías que esperar."

Ese papá murió cuando ella tenía 20 años y dejó una ausencia menos verbalizable que la anécdota del teléfono, una soledad en la que por pudor uno no se mete, pero que percibe. "A mí me encanta viajar; mi marido viaja un montón y a mí me agarra que quiero que vayamos a todos lados juntos. Tenemos toda una planificación para hacer coincidir los tiempos nuestros y los de Florián también. Es 'adaptemos nuestra vida a estos viajes'. Aún siendo Florián más grande, y quizá teniendo yo trabajos continuos como ahora, vemos todo el tiempo cómo conciliar. Buscamos que cuando yo trabajo a full, él esté en parate, al menos que esté en Buenos Aires, y que sus giras sean cuando yo paro. Esta sensación de no querer separarnos me agarra más por mi hijo que por mí. A mí me encanta viajar los tres juntos. Y obviamente, aparte de que yo extraño si Gabi se va, es toda una cosa para nosotros saber que Florián lo extraña y que a la vez yo estoy trabajando, no sé, es demasiado."

"Tengo algo de lo que no soy muy consciente, pero debe ser una especie de cábala, que es que si digo: 'Voy hacia eso', algo me hace ruido. No quiero buscar las cosas de esa manera. Yo me empecé a dar cuenta de que mi carrera era sólida, pero lenta, cuando la gente me lo empezó a decir. Y creo que tiene que ver con no haber buscado las cosas. Es como que alguien me llamaba para trabajar en tal programa, o tal película, o tal obra, mientras yo tenía a Las Nervio (un dúo cómico con Vanesa Weimberg que fue de las delicias del Parakultural a fines de los '80), o después el proyecto con Rosario (*Arlés 1888*, una obra teatral que montaron con Rosario Bléfari). Yo no busqué las cosas que fueron sucediendo."

"Con Rosario principalmente somos amigas. Yo soy la madrina de su hija." Se conocieron cuando Valeria volvió de París y Vivi Tellas las convocó para hacer *Los fracasados del mal*. Encontraron una veta emocional y profesional común y la siguieron. Un tiempo después estrenaron *Arlés 1888*, sobre la relación entre Vincent van Gogh y Paul Gauguin, y empezaron una relación que, aun con períodos de ausencia física, mantiene la solidez y creatividad probablemente amadrinada por una forma parecida de entender las reglas del mundo.

"Ahora estamos haciendo algo juntas, pero con unos tiempos rarísimos. Igual que *Arlés*, nunca ninguna dijo: 'Estamos ensayando'. Siempre es encontrarnos, ir viendo e ir redondeando, y en un momento decimos: '¿Pedimos una fecha y lo hacemos?'." Esta vez todo empezó con una carta que Rosario le mandó a Valeria por e-mail, y Valeria quiso contestar, y de las idas y vueltas el retoño se volvió arbusto ancho y alto. "Hablamos de los deseos, cuánto de los deseos se cumplen por desear, si es mejor desear o hacerse el distraído; o de los camiones de basura y lo que la gente tira a la basura; de la amistad, de la maternidad, de los gérmenes, de la ropa. Son cartas entre dos amigas, pero creo son textos unisex."

"Creo que lo que pasa es que lo que ella hace me inspira. Sus letras, sus poemas, todo lo que me manda, una carta, un comentario. Siempre hay algo que nos dan ganas de hacer juntas. Pero me parece buenísimo ese modo que tenemos, me parece que tiene que ver mucho con cómo son estas dos personas, muy... anárquicas. A mí me angustia mucho cuando con alguien decís: 'Nos juntamos y empezamos a ensayar'. Cuando los actores nos ponemos todas las tardes... me agarra como...", y una vez más, apelando al clown que dejó en Las Nervio, pero que perdura, se agarra el cuello simulando ahogo. "Me pongo a pensar: '¿Y si estamos haciendo esto y después no me va? Digo los proyectos de autogestión, no de cuando todo un elenco se pone a ensayar una obra o una película."

"Sí, me da miedo el compromiso", dice sincera mirando hacia abajo, simulando vergüenza por la confesión. Así y todo, esta mujer lleva, a sus 32 años, más de ocho en pareja con Vicentico, se casó en una ceremonia solitaria en Miami, pero no importa, su firma está estampada en un registro civil, tiene un hijo, y desde hace unas semanas tiene el protagónico de una tira diaria por Telefé, lo que implica grabar 35 escenas por día. Pero todo pasa acompasado por una melodía de presente que se toca con las notas del día a día.

"Es cierto que yo también soy muy prejuiciosa con el género telenovelas, como los demás. Cuando acepté hacer 'Máximo corazón' tenía muy claro que no quería después estar lamentándome. Si era mi deseo, lo iba a escuchar. Y acepto entonces que soy una persona a la que también le gusta hacer una tira."

Con "Máximo corazón" llegó un reconocimiento del medio que a Valeria la enoja admitir. Es la heroína de una telenovela, lo cual le da una masividad, protagonismo y proyección que hasta ahora no había tenido y que le gusta; es más, es una de las razones por las que aceptó. No sabe qué puertas podrían abrirse, pero "Máximo corazón" ya está vendida a varios países, y desde que la pasaron a las dos de la tarde se estabilizó en el rating. Pero ella dice: "No es la primera vez que protagonizo, yo hice 'Cuatro amigas' el año pasado, y es como si recién te descubrieran". Un enojo sin fundamento. Es una actriz excelente, pero es la primera vez que tiene la oportunidad de probarlo ante tanto público, con la presión del rating amenazando sus certezas actorales, y con una producción paciente, pero expectante.

"Yo me imaginé que podía hacer algo que a mí me interesaba con Luján, mi personaje, no sé si me va a salir (risas). Ahora vengo, por ejemplo, de grabar con Jorge Marrale escenas donde, bueno, le tengo que



NORA LEZANO

"Es cierto que yo también soy muy prejuiciosa con el género telenovelas, como los demás. Cuando acepté hacer 'Máximo corazón' tenía muy claro que no quería después estar lamentándome. Si era mi deseo, lo iba a escuchar. Y acepto entonces que soy una persona a la que también le gusta hacer una tira."

decir que no lo amo más, pero no como una pareja que se junta a tomar un café y se lo dicen casi amablemente sino en tono de drama, que sea un horror realmente decírselo. Y para mí era un entrenamiento estar en ese estado. Que hubiera escenas donde decís: 'En ésta me tengo que mandar, aunque esté muy arriba'. Porque tenía mucho miedo de sobreactuar. Creo que el desafío es ver qué escenas requieren contención y en cuáles sí hace falta que te vayas al carajo. Hay algunas que con Jorge decimos: 'En ésta, mandémonos', porque si no, no tiene sentido, es lo que pide la telenovela como género. Y ese correrme de mi registro habitual es lo que yo siento que es riesgoso para mí, que tengo que aprender a manejar. También me di cuenta, pero recién en estos últimos días, y eso me dio una gran felicidad, de que aunque yo actúe una escena ahí arriba no la voy a hacer como Andrea del Boca o Carina Zampini, no me va a salir nunca, aunque quiera. Que yo cambie de tono no quiere decir que cambie la manera de actuar."

"Ser la heroína me entusiasmó y me preocupó a la vez, y también me angustió en un momento porque sentía que me quedaba corta. No puedo contar todo lo que quiero en cada escena por la velocidad con que se graba, y porque es otra la mirada. Se va más al efecto que a los detalles del personaje. También aprendí que los planos son diferentes que en un unitario, los finales de bloque y de capítulo también, y hay cosas que en ese marco no tienen efecto, porque la cámara no está tomando ese mínimo detalle que vos hacés, se pierde. Tuve que caer en cómo se estaba contando la historia."

"Coincido con vos en que mi forma de interpretar podría definirse como austera, con sutilezas. Te agradezco la definición", y de nuevo apela a un tono particular, esta vez actuando timidez. "Formarme así fue un poco una reacción a un estilo de actuación de los actores argentinos. Sin necesidad de irte a Andrea del Boca, en las películas argentinas también se llora. Son interpretaciones muy sobreactuadas, cargadas de esa escuela que pasa de actor a actor."

"Es algo que creo que fui encontrando sola. Con Las Nervio hacía números cómicos, donde mi estilo era, no sé, muy de comedia exagerada. Y en un momento me cansé de eso, entré en otra cosa, y fui probando. Y también las interpretaciones son según lo requiera la situación. Una cosa es trabajar con Martín (Rejtman), y otra el personaje de *Alma mía*, que es una interpretación bastante corrida de esta austeridad de la que hablamos. Y las dos me atraen."

"Pero, por esta forma que tengo, yo no soy mucho de armar los personajes en el sentido de incorporarles características que sabés que pueden ser atractivas o efectistas sino que digo: 'Yo sé cómo es, y si soy sincera, me juego por eso, no le busco artilugios'. Es lo que hace Mercedes Morán en *La ciénaga*, no hay una pizca de más. Pero tenés que bancarte, porque no todos notan lo que hacés, vas por un camino por el que podés pasar desapercibido."

"Hoy tuve una escena con Marrale de ésas en las que tenés que poner todo, y cuando terminé me dijeron: '¡Por fin soltaste!'. Yo sentí que me halagaban, pero también me estaban diciendo que antes no había sucedido. Y antes no podía suceder, y quizá para mí era un riesgo que sucediera en el capítulo 20 y no en el 2. Pero en el 2 Luján no tenía idea de lo que le pasaba, y dudaba todo el capítulo. Y en el 3, si le empieza a pasar algo, no lo admite, de lo que se va a dar cuenta el 30 por ciento de las personas que la están mirando porque encima no lo niega diciendo: 'No, no, no', no es obvio. Hasta que llega un capítulo en que sí la escena requiere que ella se parta y se quiebre. Y sí, siento presión dándome estos tiempos. Hay mucha gente pendiente de que sucedan cosas: autores, directores, productores. Pero lo único que puedo hacer cuando me angustio es decirme: 'Yo sé por dónde estoy yendo. En algún momento va a suceder... Ojalá les guste cuando suceda'."

"Yo creo que a Martín (Rejtman) le pasa con sus películas lo que a mí me pasa con la interpretación. Lo que él hace es como un rechazo al cine anterior. Podría decirse que la forma de interpretación que pide Martín es totalmente coherente con los guiones de sus películas, donde los hechos también son medidos. Y que ésta sea la forma de ver el mundo que él tiene. Y yo coincido con esa forma de ver el mundo, bastante. En *Silvia Prieto* eso se ve re-claro. No podés decir que a un personaje lo mueve algo más que vivir, que estar. Creo que es una mirada, sobre todo sobre los jóvenes, muy buena. En *Rapado* no sucede nada especial. No es que están en las drogas o algo así, pero hay, no sé, como una tristeza. Es como que lo triste es que no ocurren grandes cosas. Como si él dijera: 'Lo lamento por todos, pero en la vida no tiene por qué suceder nada, ni bueno, ni malo, ni nada'."

"En *Los guantes mágicos* pude relajarme y disfrutar mucho más que en *Silvia Prieto*. Antes me pasaba que, aun teniendo un estilo de actuación que se ajusta a lo que él quiere, pensaba todo el tiempo si no me estaba quedando muy corta con la interpretación. Es cierto que con él es el director con el que más cómoda trabajé, pero no siento que mi tono ideal sea el que hago en sus películas. Alguna vez dije que me gustaría filmar también con Lucrecia (Martel), con Almodóvar y con Favio. Favio ya no filma, es una pena pero, lo mismo que Almodóvar, tienen esa cosa pasional, y aunque parezca que es un registro muy diferente del mío, yo también tengo esa parte dentro. Por algo estoy haciendo la telenovela", y ahí está de nuevo una de esas salidas, ahora pícara, que le sube desde la garganta y le hace revolear los ojitos.

"Me da cosa hablar de mi marido porque es como: '¡Ay, qué divino es', pero la experiencia de la peli fue bárbara."

"Como yo estaba grabando, llegaba a casa y nos teníamos que ir volando a los ensayos de *Los guantes*... Y como teníamos escenas juntos, y con Martín no podés no saber una coma del guión, nos sentábamos antes en un bar los dos a pasar letra. Y me gustaba compartir ese trabajo, esa parte de ensayar juntos. O salir de la filmación y sin darte cuenta terminar hablando del personaje de cada uno mientras vas rumbo a tu casa y a la vez le preguntás al otro: 'Che, ¿hablaste con Florián, todo bien?'. 'Sí.' 'Ah, bueno', y seguir con la filmación."

"Y después empecé a observar trabajando juntos, porque en *Silvia Prieto* no tuvimos escenas juntos, y veía cómo cada uno tiene modos muy definidos de concentración, de aprendizaje. El es una persona que aprende muy rápidamente todo lo que tiene alrededor, al rato ya sabe con qué lente están, y yo no sé cuánto hace que trabajo de actriz y nunca... las cosas me entran por ósmosis después de veinte años (risas). Y lo veía que iba solo y prendía el video para ver las escenas, y yo por ahí preguntando: '¿Nos pueden poner la escena para verla?'. También noté que yo soy más nerviosa, el rato antes de la escena ya estoy: 'Bueno, vamos a empezar'. El puede estar mucho más relajado antes de la acción y después rinde lo mismo, y eso me daba mucha envidia y se lo decía (risas)."

"¿Hacernos reproches por alguna escena, o algo que hizo el otro? Ni en pedo. Ya normalmente que un compañero cualquiera te diga: '¿Cómo no me esperaste, que yo estaba diciendo no sé qué?', es terrible para un actor. Creo que los dos sabíamos que si hubiéramos hecho eso, o dejado salir algo de neurosis, se hubiera ido todo al carajo. No, me parece que esto de la peli lo hicimos bien", esta vez la voz es de nena aplicada, y con el mismo tono responsable agrega, riéndose: "...y a Florián también".



CULTURA

la fuerza

POR MARÍA MORENO

Yo odio a los que tienen cáncer. Odio a los que luchan contra el cáncer y a las fundaciones amigas. Odio a los gurúes alternativos, felices de mostrar el camino de la salvación. Odio a los que interpretan y a los que comprenden y a los que saben lo que tengo que hacer. Odio a los que me lo dicen por mi bien." Patricia Kolesnicov decidió que ese era el comienzo de su libro, una alternativa seguramente no imaginada por Roberto Arlt para una literatura equivalente a un cross en la mandíbula. *Biografía de mi cáncer* es el relato de una experiencia privada –la de un cáncer de mama– y de la cura como una invención que no permite tregua. Al decidir el título, Patricia Kolesnicov, cronista gozosa de las páginas domingueras de *Clarín*, ponía al cáncer lejos de su *autobiografía* y –puesto que la mayoría de las biografías se hacen cuando se conoce el final del biografiado– le hacía la necrológica a la enfermedad. Ella se ríe de que a menudo tenga que buscar su libro entre los estantes de la sección *autoayuda* de las librerías aunque no está segura de que sea una experiencia propia de "las escrituras del yo" ordenadas por la facultad de letras. El libro comenzó con una nota en la revista *Latido*, escrita entre una quimioterapia y otra, y –como es común en Kolesnicov– *desobedeciendo*.

–Daniel Ulanosvky me había pedido que hiciera una nota sobre el *coming out* porque el número era sobre cambios de vida. Le dije ¡Daniel: mi cambio de vida es el cáncer!

–Esa declaración de guerra inicial suena a punk.

–Al principio el libro empezaba como la nota: "La vida de todos –me dirá en un rato la doctora de los anteojos chiquitos– está en manos de Dios". Pero después no me gustó. Un día estaba charlando con Olga, mi compañera, y Diana Bellessi. Se estaba comentando a quién le iba a servir el libro. "A los que tienen cáncer", dijo alguien. Y yo dije "qué me importan los que tienen cáncer. Yo odio a los que tienen cáncer". Y Diana me dijo "así empieza el libro". Creo que ese tono es el que indica cómo debe ser leído *Biografía* ... Con bronca, sin autocompasión.

–Usted deja sentado en el final que no se propuso hacer un libro edificante.

–Cuando salió el adelanto en *Viva* una amiga mía fue a quimioterapia y vio que las mujeres discutían, cada una en su sillón, si estaban de acuerdo o no con las cosas que yo contaba. Ahora si vos me preguntás si escribí para hacerle bien a la humanidad, no. Claro que está bueno que se digan las cosas por su nombre. Que uno pueda escribir que está podrido de que le ofrezcan terapias, que es bueno ser malo, pedir que no lo ayuden tanto. Es liberador. De alguna manera se trata de un libro de aventuras.

–¿Escribir fue una manera de sitiar el cáncer, de contenerlo?

–Escribir es una vuelta de tuerca pero la rosca es infinita. Y si al libro lo escribo de nuevo va a salir otra cosa. El tema de por qué tuve cáncer, de para qué tuve cáncer, no está agotado. Creo que mi trabajo es *perseguir* al cáncer. No me tengo que olvidar de él ni me va a agarrar a traición.

–¿Pero no hay algo del "ya pasó"?

–Sí, pero ¿y si digo que ya pasó y Dios me castiga? ¿Y si digo que ya pasó y quiebro algún conjuro? Yo nunca me había enfermado. Entonces tuve que hacer un trabajo muy grande para pensar que estaba enferma y eso fue un requisito para poder curarme.

–Contra lo que se piensa, ¿la negación en algunos casos no puede funcionar?

–Yo trabajé mucho para no negar. Creo que la negación hace daño, no sé si da cáncer. ¿Yo negaba que me estaba muriendo? De hecho no me morí, así que a lo mejor no me estaba muriendo. Entonces tenía razón.

–¿Usted se siente a veces como si nunca hubiera tenido cáncer?

–Estoy un poco más liviana. Y hago un esfuerzo para acordarme. Me angustio por cualquier pelotudez y, al mismo tiempo, creo que voy a vivir para siempre. Y cuando me enfermo, creo que es cáncer. Tengo un granito doloroso y pienso ¿no tendré cáncer de piel? Me duele la cabeza un día, dos días y lo llamo al oncólogo por si tengo cáncer de cerebro. Entonces él me dice, ¿probaste con un Migral?

–Usted dice que al cáncer no se lo puede conjugar en pasado.

–"Yo tuve cáncer" suena como si dijera "yo me morí". Era más cómodo conjugarlo en presente. Incluso cuando ya no se sabía si todavía lo tenía o ya no lo tenía. Ahora uso alguna fórmula de compromiso como "me estoy recuperando de un cáncer". Que indica un presente continuo.

–En su libro habla fundamentalmente del tratamiento, como si el cáncer, al menos el suyo, fuera intangible. Incluso escribe "mi cáncer no se siente, se entiende". ¿Sólo se puede hablar del cáncer por desplazamiento?

–Es difícil pensar el cáncer como centro. Una célula que muta, se empieza a dividir rápido e invade. ¿Cómo se ve eso? Puedo pensar en una imagen de infografía, algo que se va pintando de negro. Susan Sontag habla de un no yo que se come al yo. Es lo siniestro en el sentido clásico. El cáncer soy yo misma vuelta otra.

TRETAS DEL DÉBIL

En la patria del cáncer el mito dice que el enfermo tiene carta franca para ejercer sus deseos, incluso sus tiranías. Patricia Kolesnicov cuenta haber encarado el cáncer con una suerte de egoística que tenía consenso entre sus amigos. Cuando la quimioterapia le hizo caer el pelo y mientras hacía cola para algún trámite, se divirtió extorsionando al empleado con sólo sacarse el gorrito y mostrar su bocha reluciente. Buena nadadora de crowl, con aspecto de fuerte muchacha, sabrá que ha sido seleccionada como tractorista ejemplar en el house organ de un kibutz, se alegró de que por fin le entrara el talle uno y de que en la pileta le permitieran avanzar por un andarivel privado.

–Yo siempre nadaba mucho y me impacientaba con la lentitud de la gente que iba por el mismo andarivel que yo. Cuando me quedé pelada me dejaron un carril para mí sola. Durante un año me acostumbré a estar yendo y viniendo a mis aires aunque anduviera despacito. Cuando estuve recuperada me pasaron de nuevo a un andarivel compartido. Entonces avanzaba con todo atropellando a la gente. Me dijeron que no podía hacerlo. Me peleé y me fui a otra nueva pileta.

Al principio Kolesnicov pensó que nunca perdería esa cabellera de Ofelia que se le enredaba en las muñecas para hacer el amor y con la que jugaba en un erotismo que, ahora que pasó por la obligada estética skinhead, le suena demasiado hippie.

–Yo pensaba que el pelo no se me iba a caer porque estaba muy ligado a mi identidad. Cuando empezó a suceder dije "no me voy a quedar a ver cómo cae de a poco, no me voy a melancolizar ". Entonces le pedí a la peluquera que me rapara. Pero no quiso, me lo cortó al ras. Entonces llegué a casa y me lo afeité hasta que quedó una bocha brillosa.

Kolesnicov dice que el cáncer la liberó de lo que podría llamarse "males menores" como el miedo a los chorros o a estar sola de noche. Después de todo –escribió–, el cáncer le indicaba que el enemigo a veces no viene de afuera.

–Hay células cancerígenas todo el tiempo y el propio sistema inmunológico las destruye. De pronto hay una célula a la que no reconoce como agresiva. Y eso es lo que a mí me pega. Un cáncer no es un virus. No hay manera de echarle la culpa a algo de afuera. Lo más cerca que estuve de morirme fue por algo provocado por mi propio cuerpo desde adentro. Pero antes del cáncer yo era muy miedosa. Al volver del garaje a la noche tenía miedo de cualquier persona que se pusiera la mano en el bolsillo por si tenía un arma. De chica tenía miedo de atravesar el pasillo de mi casa. Yo hacía radio a las cuatro de la mañana. Entonces le tocaba el timbre a mi padre porque me daba miedo ir desde la puerta del ascensor a la del departamento. Esos miedos cedieron con el cáncer y han vuelto con el regreso de la "inmortalidad".

Alguien dijo que los argumentos más inverosímiles están en la vida pero que si algún autor los propusiera, los editores pondrían los pies en polvorosa. Hay una parte casi cómica en *Biografía de mi cáncer*. Un párrafo que convierte a Patricia y a Olga, su

Los libreros no saben en qué sector ubicar el libro *Biografía de mi cáncer* de Patricia Kolesnicov y a veces se deciden por el de autoayuda. Es un gesto inadecuado para situar un texto de no ficción que puede leerse como una novela de peripecias.



compañera, en una mezcla de Bouvoir y Pecouchet enfrentadas a la Iglesia Católica o en dos integrantes de la armada Brancaleone quirúrgica.

–Olga se tuvo que operar de varias cosas a la vez y eso el médico lo podía resolver en una sola operación, ¿cómo no iba a estar ahí? Fue una semana después de la quinta quimio, en el peor momento. A Olga había que acompañarla al baño, con el suero y todo. Y yo me sentía muy mal.

–Fue ahí donde usted hace ese chiste "quería que se muriera para poder irme a dormir".

–Hasta que logré conmover a las enfermeras del Mater Dei que terminaron por darme aspirinas y dejarme dormir. Un día en que Olga estuvo mejor, me dijo "te invito al bar". Es decir, a tomar un boldo o una manzanilla. Avanzamos por los pasillos y nos cruzamos con una especie de procesión en la que venía un cura vestido de blanco con una velita que debía ser a pila y que emitía una chispa eléctrica color naranja. Atrás, dos monjas iban saumando la entrada de las habitaciones. Yo estaba toda pelada con un pantalón bahiano y una remera que decía "Olodum". Y Olga, moviéndose apenas, por la operación. Era patético, aunque también nos daba risa. Quince días después descubrimos que Geisha, nuestra perra collie, estaba *altamente* preñada. Obviamente no había condiciones para que la perra tuviera cachorros y no conseguíamos alguien que quisiera hacerle un aborto

EL ARTE DE NARRAR

Biografía de mi cáncer puede leerse como una novela de peripecias. En el momento en que se pone en duda que la protagonista vuelva a tener su menstruación debido a los efectos de la quimioterapia, los lectores pueden ponerse tan nerviosos como cuando Pnin, el personaje de Nabocov, mete en una pileta llena de espuma el único objeto de valor que posee y escucha un crac inquietante. Cuando la menstruación baja –en el texto–, los lectores de Kolesnicov aplauden en el tablón como los de Nabocov cuando Pnin descubre que lo que se ha roto es un simple vaso. "No ficción": Kolesnicov lo dice sin vacilar, eligiendo para su libro ese género que se define por la negativa y que cobija los textos canónicos donde la trama política se narra con las herramientas de la novela. *Biografía de mi cáncer* conversa con *The Cancer Journals* de Audre Lorde, con el clásico *La enfermedad y sus metáforas*, donde Susan Sontag le pone límites a la interpretación del cáncer como el efecto inconsciente de un *carácter* donde la represión habría hecho de las suyas. En los dos libros el eje es la urgencia de hacerse protagonista de la novela del propio cáncer, de enarbolar la espada de Highlander contra toda certeza emanada de las tablas del saber médico.

La cronista que hay en Kolesnicov exhibe en su libro los archivos sobre el cáncer: un informe de la American Cancer Society, el manual Merk, las páginas de Internet sobre terapias alternativas. La coartada es que el interés por la información es un rasgo del personaje, una atea irónica cuya principal estrategia ante la enfermedad es una acción decidida pero escéptica.

Cuando tenía cáncer los sueños de Kolesnicov eran literarios, un trabajo inconsciente donde la enfermedad se pensaba en ficciones-apuesta.

–Soñaba que había dos niños y que yo salvaba a uno apoyándolo sobre el pecho. El otro quedaba atrapado en una especie de red. En ese momento había cincuenta por ciento de posibilidades de que volviera a tener la menstruación. Como si algo tuviera que salvarse y algo tuviera que morir. Eso fue visto en análisis desde muchas posiciones. El sueño de los mellizos tenía que ver con la fertilidad. No hubiera sido lo mismo si no me volvía la menstruación. La menstruación es una manera de pensar que en la batalla –no me gusta la metáfora bélica– uno ha triunfado totalmente porque *tiene lo que tenía antes.* Como si dijera "Ni el cáncer ni la quimio se han llevado mi fertilidad". En algún momento pensé que para sobrevivir yo tenía que entregar eso. Y es un azar que eso no haya ocurrido. Si me lo hubiera preguntado yo lo entregaba –de hecho lo hice, al aceptar la quimio– pero es mejor ganar 20 a 0.

–La menstruación aparece luego de un suspenso como un final feliz. Como el beso antes de the end.

–El final feliz está en la posibilidad de ir reconstruyéndose. Algo que se desarmó se vuelve a armar. Para mí era muy importante. Hay ovarios que resisten la quimio y otros que no. Siento un orgullo casi masculino de ir a la endocrinóloga y que me diga "¡eh, cómo está produciendo este ovario!" Que ese ovario tan maltratado *produzca* me lo hace pensar como algo *muy vivo.*

–Pero es el nuevo significado de la menstruación el que la hace tan importante.

–Siempre me gustó menstruar.

–...

–Porque es muy sensual. Me gusta el espesor y el olor de la sangre. Tiene una lubricidad que me encanta. No solamente significa ser fértil. Hoy pienso en que tener hijos no implica necesariamente parir. No estoy dispuesta a coger productivamente. Igual prefiero menstruar y tener la posibilidad. *Yo quiero todo.*



Al igual que en los *Pequeños cuentos misóginos* de Patricia Highsmith, no hay que esperar aquí mayor piedad hacia los personajes femeninos (tampoco hacia los –contados– masculinos), aunque los textos originales de Sandra Russo (las Arquetipas de aquí al lado) no alcancen ciertamente el cinismo vitriólico de la escritora norteamericana, tan misántropa ella. Con menos crueldad, más cerca acaso de Maitena (en la contundencia de algunos diálogos breves) y tomando distancia para reírse y hacer reír, Russo, como diría Josiane Balasko de sí misma, se alimenta de algunas taras de la humanidad, particularmente del género mujer, según lo saben bien las adictas a este suple, entre las que se cuenta la directora Beatriz Amábile que, entusiasta, ha llevado a la escena, con ligeros retoques, varias de las arquetipas, concentrándose en el gataflorismo de algunas de estas criaturas parlantes (sólo descriptas en los textos a través de los diálogos).

La representación de *De mí, de nosotros, de ellos...* tiene lugar en Palermo, en uno de esos amistosos centros culturales que florecen en los barrios porteños y que suelen tener mucha convocatoria. El sábado pasado se ofrecía la segunda función y, poco antes de la hora de inicio, el público colmaba el hall del primer piso, entonándose con una copita de licor. Gente de la zona, conocidas/os entre sí, mayoría de mujeres, como suele acontecer en las salas teatrales, del Broadway al sucucho más alejado del centro. Ya en la sala, las gradas con capacidad para unas cuarenta y tantas personas se cubrieron raudamente y una veintena de espectadoras/es se acomodó sobre almohadones en el piso. Aun sin realizar una minuciosa encuesta, se podría jurar que las chicas de toda edad que habían elegido este espectáculo no eran lectoras de **Las/12**: antes, durante y sobre todo después de terminar *De mí...*, se las podía oír preguntando quién era esa autora, de dónde había salido, qué más había escrito...

Durante el transcurrir de los *sketches* en los que mujeres paranoicas, cargantes, agoreras, mala onda, abusivas, desaforadas, arbitrarias, desembuchan sus quejas y reclamos, las espectadoras celebran con carcajadas y comentarios ("qué bruja, parece Fulana, etc."). Como ocurre habitualmente con las Arquetipas, las desubicadas (en cualquier campo y sentido) son puestas en evidencia por una interlocutora tirando a sensata y equitativa, que retruca desde un lugar neutral. El espectáculo tiene ritmo gracias a la eficacia general de los diálogos y a la brevedad de los esquicios, aunque en algunos casos los remates se demoran demasiado.

En este ejercicio empeñoso al que le faltó quizás un toque de estilización y también de diversidad en las interpretaciones (hay tonos y recursos que se reiteran) sin duda se destacan Vivi Arabolaza y –único varón en el elenco– Jorge Martinelli. Las lectoras (y lectores, que acá no se discrimina a naides) que quieran encontrarse con Arquetipas de carne y hueso y segregar saludables betaendorfinas, esa enzima que libera tensiones y tonifica por medio de la risa, no tienen más que acudir los sábados, a las 20.30 a La Escalera, Juan B. Justo 889, y oblar tres pesitos por el show (y la copita).



la peluca

–Si te cuento lo que hice, vas a creer que estoy loca.
–¿Qué hiciste?
–Me compré una peluca.
–¿Una peluca? ¿Para qué una peluca?
–Adiviná.
–No se usan más las pelucas.
–Ya sé.
–¿Para qué te la compraste?
–Para jugar con Gustavo.
–¿Para jugar a qué?
–Che, ¿sos boba, vos? A ver, ¿qué se te ocurre?
–Qué, ¿juegos sexuales?
–¡Pero claro! Mirá: tenemos un personaje que se llama Jessica.
–Qué nombre horrible.
–Obvio que es horrible. Tiene que ser horrible, cómo querés que se llame, ¿Simone de Beauvoir?
–Sí, claro.
–Bueno, y Jessica es rubia. Es secretaria y es rubia.
–¿Es secretaria?
–¡Sí! Es la secretaria del señor Giménez.
–¿Y quién es el señor Giménez?
–Gustavo, tarada, ¿quién va a ser?
–Ah.
–Entonces dije: si jugamos, jugamos. Jessica tiene su propia ropa, sus propios zapatos...
–¿Cómo son?
–¡Horribles! Es una chica de mal gusto, pero rezarpada.
–¿Y la peluca?
–¡Es espantosa! Rubia y con rulos, de pelo totalmente artificial. Parece de muñeca Rayito de Sol.
–¿Te la probaste?
–Claaaro... ¡Me queda súper ridícula!
–¿Y dónde la compraste?
–En Once.
–¿Y cuánto hace que existe Vanessa?
–Jessica.
–Bueno, Jessica.
–No sé, dos meses. ¡No sabés cómo nos revitalizó! ¡Revivimos!
–¿En serio?
–A Jessica le debo muchas alegrías.
–¿En serio?
–Te juro. Todo lo que no me animo a hacer yo, lo hace ella.
–Che, ¿y cuánto te costó la peluca?
–Ochenta pesos.
–¿Y dónde la compraste?
–Te dije, en Once.
–Pero, ¿en qué parte de Once? ¿Te acordás la calle?

